

figurino

[FAUSTO VIANA E ROSANE MUNIZ]

Fausto Viana é figurinista, cenógrafo e pesquisador. Professor livre-docente da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Coordenou o projeto de catalogação do acervo de figurinos do Theatro Municipal de São Paulo. Participa do projeto de pesquisa *As tramas do café com leite*. Colabora com o blog www.vestindoacena.com

E-mail: faustoviana@uol.com.br

Rosane Muniz é jornalista, atriz e autora do livro *Vestindo os nus: o figurino em cena* (Senac Rio, 2004). Mestre em Artes Cênicas (ECA-USP), mantém o blog www.vestindoacena.com

E-mail: romuniz@gmail.com

O figurino teatral: a busca por unidade e raízes etnológicas



Cena do Ato III do espetáculo *Tsar Fiódor Ivánovitch*, direção de K. Stanislavski, encenado no Teatro de Arte de Moscou, em 1898.

Fonte: CHEVREL, Claudine Amiard. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*. Paris: Editions du CNRS, 1979, p. 188.

Então era assim: lá pelo final do século XIX havia toda uma gente muito desassossegada com o fazer teatral. Claro que a inquietude com o teatro nunca vem sozinha: as manifestações artísticas sempre se inquietam juntas, é como se houvesse uma ligação entre todas as artes, que vão se revelando, cada uma a seu tempo, mas tratando dos mesmos assuntos e preocupações.

Foi dessa forma que, no ducado alemão de Saxe-Meiningen, o Duque George II (1826-1914) fundou, em 1866, sua companhia oficial de teatro, os Meiningen. Viajando por toda a Europa com muito sucesso, a maneira de trabalhar da trupe interessou a um dos grandes fundadores do teatro contemporâneo, Konstantin Alexeiev, mais conhecido como Stanislavski.

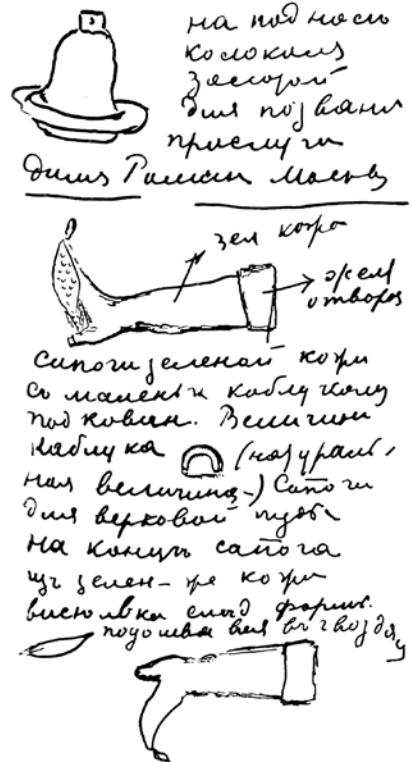
Stanislavski era, sem dúvida, uma personalidade inquieta. Claro que o ambiente doméstico ajudava nesse espírito investigativo: a família tinha, em casa, um pequeno teatro, construído pelo pai para as diversões familiares. Eles foram bastante além e fundaram o Círculo Alexeiev, formado por um grupo de amigos que fazia produções amadoras e já sinalizava o que seriam as transformações propostas para o uso da indumentária teatral. Vestiam roupas japonesas – ou o que pensavam ser roupas japonesas – para fazer os ensaios da peça *O Mikado*, de Arthur Sullivan, por exemplo.

Ora, isso hoje parece comum. Mas há mais de cem anos não era! Porque o fato é que a roupa teatral estava longe do conceito de veste ritual, usada para a execução do *ritus* teatral, capaz de promover a catarse e modificar a vida das pessoas. O teatro havia se transformado, na maioria das vezes, em arena de exibição de talentos egóicos, calçados no exibicionismo puro e distantes da necessidade de interpretação da arte como instrumento de transformação, tanto de quem faz como de quem vê a encenação.

Durante excursão européia, quando a Companhia dos Meiningen chegou a Moscou, trouxe uma novidade que impressionou Stanislavski: as roupas usadas na encenação eram resgates museológicos, reconstruções "perfeitas" de um período.

Esse resgate museológico caiu como uma luva no trabalho de Stanislavski, que andava desenvolvendo um sistema de representação diferenciado daquele estruturado basicamente em torno de um ator principal. Um grupo de atores jovens e inexperientes, apoiados financeiramente por significativos patrocinadores – a maioria amigos de Stanislavski – obteve trajes sensacionais para o espetáculo *Tsar Fiódor Ivánovitch*, que estreou no Teatro de Arte de Moscou, em 1898. Eram roupas vindas das arcas mais ancestrais da Rússia, compradas a peso de ouro por Stanislavski e parte de sua trupe, que juntos embarcaram em um trem pelo interior da Rússia em busca dessas relíquias. Quase faliram o recém-criado teatro, mas foram aclamados pela crítica. Os figurinos eram incríveis! O grupo de fato passou a ser conhecido pelo realismo nas suas encenações.

Stanislavski descobriu que a opção pelos trajes históricos encobria a deficiência de seus atores decorrente da má – melhor dizer, fraca – interpretação de seus papéis.



Desenhos de Stanislavski para *Tsar Fiódor Ivánovitch*, encenado no Teatro de Arte de Moscou, em 1898. Esboço e desenhos de Stanislavski com elementos de época colhidos nos museus: o sino de ouro sobre uma bandeja para chamar os criados; bota de couro verde forrada de couro amarelo com pequenos saltos ferrados, solas guarnecidas de cravos e um pingente. Fonte: GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 58.



Cena de Branca de Neve com trajes comprados em aldeias, na Rússia, e encenado no Teatro de Arte de Moscou, em 1900.

Fonte: CHEVREL, Claudine Amiard. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*. Paris: Editions du CNRS, 1979, p. 190.

O figurino passou então a ser uma ferramenta externa, um apoio para a interpretação, e não mais peça fundamental. Não se partirá mais do figurino para tentar chegar à personagem. Parte-se da criação da personagem. E isso inclui o figurino.

Assim, passamos ao naturalismo no teatro. Não há a necessidade de vestir a roupa do Tsar Fiódor, mas uma que lembre em formato, cores e volume a usada por ele. A verdade da interpretação viria então a partir do trabalho do ator.

Nestes tempos atuais, em que tanto se fala em museus etnológicos, destinados a estudar o conjunto de características de determinada sociedade ou das etnias, há uma aventura stanislavskiana que não pode ser esquecida, pois também é precursora.

O espetáculo era *Branca de Neve* (ou *A Donzela de Neve*, como preferem alguns), um texto do russo Alexander Ostrovski, em que uma bela moça aparecia para um caçador no bosque, durante o inverno, e eles se apaixonavam. Sem contar aqui o final trágico do espetáculo, o que Stanislavski fez foi partir em direção ao interior da Rússia em busca desses trajes que hoje estão depositados nos "museus etnológicos". Os do espetáculo *Branca de Neve* ainda existem e encontram-se na Casa Museu Stanislavski, em Moscou.

As roupas foram criadas com tecidos feitos à mão, cascas de árvores, conchas, contas de madeira, lã... Por serem bastante trabalhosas, essas vestimentas ficavam guardadas com prudência. Pelo alto nível da artesanaria, sabe-se que precisavam de muito cuidado. Um dos trajes, por exemplo, tem um arredondado na cintura que é feito com uma casca de árvore escavada em sulcos e o tecido que a cobre vai sendo empurrado para dentro com um estilete ou outro material similar, formando assim um efeito visual de pequenas camadas, de beleza indescritível.

A apresentação foi na época, mais uma vez, uma experiência emocionante para o público e para a crítica. E, para Stanislavski, muitas outras viriam que poderiam, do ponto de vista da criação dos trajes, serem encaixadas em diversos movimentos artísticos e/ou literários: simbolismo, realismo fotográfico, construtivismo, expressionismo...

Claro que essas experiências marcaram profundamente o processo criativo de muitos encenadores que surgiram depois dele. Mas é importante lembrar o interesse de Stanislavski pelos objetos do cotidiano e seu uso.

Quando o pesquisador vai a um museu em busca de um traje – quando vai atrás do traje e não só o visualiza em um livro – esquece o que de mais importante o figurino tem para exprimir: o seu conceito, o seu uso, para que ele serve e por que foi criado.

Um exemplo recente é o de um casaco de lã de pescador, em Portugal, que sempre vimos em fotos e desenhos. Não sabíamos que ele havia sido impermeabilizado com azeite de oliva, porque era um casaco para ser usado na chuva e não poderia molhar. Quando, lá no Algarve, o responsável pelo museu contava as histórias – e toda a gente de teatro adora histórias! – ele falou que, uma vez, uma senhora muito velha tinha dito que o casaco era muito bom, funcionava mesmo, mas fedia muito! E aí chegamos perto e o cheiramos, de leve, e a brisa não deixou dúvida. O odor do casaco, sem uso há mais de trinta anos, era uma mistura de bola de gordura com vela de sebo. E se você não consegue lembrar desse cheiro é porque provavelmente nunca precisou desse material ou viveu em algum lugar em que ele fosse necessário.

O traje hoje pode até ser belo e usado somente por isso, mas na sua raiz sempre há um princípio de utilidade. Ele serviu para alguma coisa. Um exemplo é o que vimos no museu do teatro do Christiansborg Castle, em Copenhague. Apesar de conservado em situação razoável, o figurino usado pela atriz Betty Hennings para interpretar a personagem Nora, na *première* da peça *Casa de Bonecas*, de Ibsen, em 1879, está se desfazendo. Mas o importante nesse contato não é só uma constatação de sua situação atual, e sim a possibilidade de observar a textura da indumentária, a delicadeza do tecido da saia e da pintura à mão, os detalhes das tramas da blusa... enfim, perceber que a beleza do traje original de tarantela que Nora usa mostra a obediência dessa mulher que, no realismo crítico do texto de Ibsen, acabará por se transformar em uma clemência pela liberdade.

O fascínio que um traje exerce no pesquisador ao poder tocá-lo – de luvas, é claro! – deve nos remeter ao seu histórico, mas, deixando a emoção de lado, é necessário aprofundar a pesquisa e entender o motivo de cada escolha para que se entenda também a história não só do traje, mas do teatro. E, por que não ousar dizer, para compreender melhor a história do nosso mundo?

[24]

Em busca de sensações

Assim, é preciso investigar, usar os sentidos, cheirar, tocar, olhar. Por que não, ouvir? E não é “conversa mediúnica” com roupa, não... muitos trajes têm sinos, metais, argolas, guizos, conchas, chifres, cuja sonoridade se encaixa em algum ritual.

O traje naturalmente está envolvido quando se discutem os rituais e a etnologia. Ora, o que é que vestem os tais grupos étnicos? E o teatro não é mais uma das manifestações desses grupos?

Claro que sempre temos que ter bom senso. Mais uma vez retomamos Stanislavski para lembrar que durante os ensaios de *Ralé*, de Gorki, o grupo foi atrás dos mendigos a fim de tentar comprar seus trajes e usá-los na encenação. Ultimamente, algumas dessas criaturas que vivem nas ruas, não necessariamente mendigos, passam por nós e seu cheiro é desesperadamente forte, algo que se sente a mais de três metros, um misto de urina, suor, chulé e fezes (quem foi mesmo que disse que o ser humano é um amontoado de carne e ossos, cheio de buracos que, se não lavar, fede?). Pronto, sentiu? Essa sensação já é suficiente como princípio criativo, tanto para o ator como para o figurinista.

Foi diante da sarna e das pulgas que Stanislavski mandou fazer reproduções das roupas. E o grupo experimentou a sensação, com certeza. Toda vivência física faz diferença: afinal, tudo o que passa pelo corpo não se esquece.